

Bachs "Kunst der Fuge"

Autor(en): **Zurlinden, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1927)**

Heft 5

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758256>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Bachs „Kunst der Fuge“

Von Hans Zurlinden

Es ist an der Zeit, auch in der Schweiz auf ein bedeutsames musikalisches Ereignis ungewöhnlichster Art aufmerksam zu machen: Am kommenden Bachfest der Stadt Leipzig im Juni 1927 wird ein grosses Werk Johann Sebastian Bachs zum allerersten Mal aufgeführt, das ein siebzehnjähriger Schweizer in seiner ursprünglichen Form und wahren Gestalt neu entdeckt und wiederhergestellt hat.

Es handelt sich um die nicht unbekanntere *Kunst der Fuge*. Im letzten Jahre seines Lebens komponierte Bach dieses streng polyphone Riesenswerk, betrachtete es selbst als eins seiner bedeutendsten und liess es auch stechen, was er sonst nur in den wertvollsten Fällen tat. Er starb aber vor der Herausgabe, die dann vom Stecher und den Söhnen Bachs verständnislos und leichtfertig durchgeführt wurde, so dass besonders im zweiten Teil eine völlige Verwirrung aller Stücke die Struktur des ganzen Werks zerstörte. Als es dergestalt keinen Erfolg fand und bis zum Jahre 1756 nur 30 Exemplare abgesetzt worden waren, verramschte schließlich ein Sohn Bachs die Platten als altes Kupfer.

Die Bachforschung hatte sich wohl 175 Jahre lang um das gigantische Fragment bemüht. Der Zürcher H. G. Nägeli brachte 1802 eine respektable Ausgabe zustande, Riemann, Spitta, Schweitzer, Busoni rangen um die Deutung, ohne viel weiter als zum verlegenen Geständnis zu kommen, dass es sich um eine hochinteressante Fugenkollektion in einem sehr abstrakten, formalistischen Altersstil handle, die das kontrapunktische Können Bachs meisterhaft und lehrhaft enthalte, jedoch eher für die Augen zum Lesen als für eine Aufführung geeignet sei.

Dieser Tatbestand reizte den in Berlin lebenden jugendlichen Wolfgang Graeser zu wissenschaftlichen Untersuchungen und Forschungen. Erstaunlich talentiert, ein außerordentliches Beispiel von seltener Frühreife – ich weiß beizufügen, dass des zwölfjährigen Knaben Bilder und Zeichnungen in München öffentlich ausgestellt worden sind, dass ihm jetzt Oswald Spengler die Korrekturen eines bald erscheinenden Werkes besorgt – gelang es ihm, nicht zuletzt dank seiner hervorragenden mathematischen Begabung, sich in Bachs Vermächtnis derart einzuarbeiten

und einzufühlen, dass ihm nun dessen Entdeckung und Erschließung zuzuschreiben ist.

Er fand, dass das Werk nicht nur eine zufällige Sammlung von Fugen, eine Vielfalt von einzelnen Lehrstücken, eine theoretische Augenmusik ist, sondern dass es in seinem richtigen Zusammenhang ein organisches Ganzes, ein einheitliches architektonisches Gebäude von allergrößten Dimensionen darstellt, und er rekonstruierte den Aufbau der Komposition mit den verlässlichen Gesetzen des Gleichgewichts, der Symmetrie, der Raumverhältnisse und seinem sicheren musikalischen Instinkt. Aus Trümmern, die herumlagen, hat er wieder den Palast gebaut.

Nach seinen Ergebnissen ist die *Kunst der Fuge*, bestehend aus neunzehn Einzelfugen und einer abschließenden, vierstimmigen Bearbeitung des Chorals « Vor deinen Thron tret' ich hiemit », eine einzige Riesenfuge, die sich aus einem auf sechs Noten beruhenden Thema aufbaut. Das Thema in D-moll erscheint sowohl in seiner normalen als in seiner umgekehrten Form. Außerdem tritt es als *thema rectum* in fünfundsechzig, als *thema inversum* in achtundsechzig Varianten auf. Acht Nebenthemen ergänzen das musikalische Gerüst der Doppel-, Trippel- und Quadrupplefugen. Das interessanteste Nebenthema ist das letzte: Am Schluss der neunzehnten Fuge verwendet Bach zum allerersten Male in seiner Musik seinen eigenen Namen b.a.c.h., wobei ein seltsames Geschick es will, dass er darüber stirbt. Die unvollendete Fuge weist nach dem zweihundertundachtunddreißigsten Takte eine Randbemerkung des Sohnes Philipp Emanuel Bach im Autograph auf: « Über dieser Fuge, wo der Nahme B.A.C.H im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben. »

Eine wesentlich neue Kunstform, die Bach in seinen veröffentlichten Spätwerken systematisch ausgebildet und ausprobiert hat, wendet er also hier, auf dem Gipfel seines Schaffens und in der abgeklärtesten Vollendung seines Geistes an: Aus einem Thema und dessen Durchführung in einer Fuge wird variationsmäßig eine ganze Folge von Fugen entwickelt, die in einem logischen Zusammenhang und Widerspiel emporenwachsen und völlig symmetrisch als getreues Spiegelbild wiederum zurück- und weitergebildet werden.

Bach schrieb die *Kunst der Fuge* in Partiturform, ohne jede nähere instrumentale Bezeichnung. Über Aufführungsmöglichkeiten zerbrachen sich daher die Musikgelehrten die Köpfe. Man versuchte es mit Streichquartett, mit Klavier, mit Vokalstimmen, es ging nicht. Graesers erste Neuauflage gab vorerst die Partiturschrift mit unterlegtem Klavier-

auszug wieder¹⁾. In einer zweiten Ausgabe, die 1927 im selben Verlag erscheinen wird, hat er das Werk für das Orchester der *Matthäuspassion* instrumentiert und glaubt damit endlich den Schlüssel zur Aufführungsmöglichkeit des « letzten Bach » gefunden zu haben, dem er die Bezeichnung des größten Fugenwerks der abendländischen Musik, des Gipfelpunktes der Bachschen Kunst, zukommen lässt.

Während Graeser selbst über seine Forschungen im *Bach-Jahrbuch 1924* ausführlichen Bericht erstattet hat und in Vorträgen auf dem XIII. Bachfest 1925 in Essen, weiter in München, Wien und Prag darüber spricht und trotz seiner Jugend in den Ruf eines angehenden Philosophen gerät, haben sich Autoritäten wie Wilhelm Weigand in den *Münchener Neuesten Nachrichten*, A. Albers, Dr. W. Schmid in der Zeitschrift *Musica Sacra* (Heft 8/9 1926), Dr. Alfred Heuß in der *Zeitschrift für Musik* (Februarheft 1927) entschieden, ja begeistert für Graeser ausgesprochen. Seine größte Genugtuung ist inzwischen erfolgt: Der jetzige Nachfolger Bachs in Leipzig, der Thomaskantor Prof. Dr. Straube, wird am nächsten Bachfest der Stadt Leipzig Mitte Juni 1927 das Werk in der Graeserschen Bearbeitung und Instrumentation zur Aufführung bringen. Heuß erwartet (in der *Zeitschrift für Musik*) die gegen vier Stunden dauernde Aufführung mit der Spannung, dass einer der größten Tage in der Geschichte der Bachbewegung bevorstehe, und Schmid (in der *Musica Sacra*) glaubt: « Es wird ein denkwürdiger Tag in der Geschichte der deutschen Musik sein, der sich der Mendelsohnischen Wiedererweckung der *Matthäuspassion* wohl an die Seite stellen ließe. »

Über der lauten Freude, dass ein « neuer Bach » bevorsteht und auch über der heimlichen Freude, dass es wieder einmal ein Schweizer ist, der Wertvollstes geleistet hat, steht im Hintergrund die schicksalhafte Frage, wie denn ein derartiges sensationelles Vorkommnis überhaupt möglich wurde. Könnte es verstanden werden, dass das eventuelle Meisterwerk Bachs bis in unsere Tage auf einen Siebzehnjährigen als Entdecker warten musste?

Wenn man sich nicht mit dem Hinweis auf das Rätselvolle alles Schicksals begnügen mag, kann das Seltsame derart gedeutet werden, dass die *Kunst der Fuge* in der Tat einmal an sich ein sehr schwer verständliches Werk ist. Schon zu Bachs Zeiten war sie unzeitgemäß, da der kontrapunktische Stil damals nicht mehr geübt wurde. Zudem verhinderte das chaotische Durcheinander der ersten Ausgabe die Erkenntnis der

¹⁾ Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, 1926.

monumentalen Architektur, während es ein allgemeines Stigma über die einzelnen Teile begünstigte, dass sie trocken, theoretisch und spekulativ seien. Wenn aber der alte Bach, den Tod vor Augen, noch einmal das ganze Können seiner Kunst, die Vereinigung des harmonischen und linearen Prinzips in vollkommener Gestalt, in konzentriertester Form entfalten zu müssen glaubte, dann schuf er freilich sicherlich eine Musik, die hoch über den Niederungen eines leicht fasslichen Ohrenschaumes einherklingt in einer absoluten Geistigkeit, die einem Herrn C. D. van Bengk allerdings den Einfall geben mochte, dass sie « keine Musik mehr sei, sondern völlig ins Barbarische, Abstruse und zu einer Art kontrapunktischen Katzenmusik ausarte ». Es ist im weitem im Leben des Genies überhaupt eine Eigentümlichkeit des Altersstils, dass er sich vom Farbigen, Menschlichen, Irdischen entfernt und metaphysischen und transzendenten Dingen zuneigt, die einer breiten Öffentlichkeit nicht mehr nahe stehen. Bei Michelangelo verwunderte man sich über die barocken Spätwerke, bei Rembrandt fand man die letzten Bilder merkwürdig braun, in Beethovens letzten Kompositionen sah man ein Abirren in unmusikalische, gotische, übersinnliche Regionen. Die Sprache des « letzten Bach » schwelgt ebenso gewiss nicht mehr in subjektiven Natur- und Gefühlsmotiven wie früher, sondern ist gerichtet auf eine objektive, grenzenlose Betrachtung des Universums. Kein Wunder, dass sie daher selbst Bachfreunden grau und fremd erschien. Die Hauptrolle im Missverständnis ist jedoch der besonderen Entwicklung des europäischen Geisteslebens zuzuschreiben. Schon zu seiner Zeit und erst recht nach ihm entsprach Bach dem herrschenden Zeitgeist kaum oder gar nicht. Vor hundert Jahren fingen die Romantiker an, ihn zu entdecken. Mendelssohn, Schumann, Brahms warben aber dabei für den Bach, der ihrem eigenen Empfinden, ihrer zeitgenössischen, subjektivgefärbten, naturliebenden Epoche nahestand. Es ist nun Graesers Ansicht, dass es erst in der Gegenwart mit erneuter Sachlichkeit, die romantische, impressionistische und expressionistische Perioden überwunden hat, menschenmöglich werden konnte, die Sprache des alten Bach zu verstehen. Wie denn auch im Wesen der heutigen modernen Musik unverkennbar bachverwandte Elemente wiederum zum Vorschein gekommen sind.

Es könnte mich schließlich fast locken, gegenüber der schon wieder aus Europa zurückflutenden, morgenländischen, passiven Geistesrichtung, die im Leben und Dasein nur Rätselvolles und Zufälliges sieht und verehrt, im Auftauchen der *Kunst der Fuge* eine Renaissance des aktiven abendländischen Geistes zu erblicken, der Ordnendes, Gesetzmäßiges

schaft und nicht ruht, bis seine Ausdruckskraft auch Übermenschliches, ja das Kreisen der Welten, Monde und Sonnen in seine Formen zwingt und aus kühnster, allerletzter Vermessenheit den äußersten Gesang anstimmt: Sphärenmusik, die als eine vom stärksten und innersten Leben erfüllte vox humana vom menschlichen Ohr vernommen wird.

Ob dies in Leipzig geschehen wird?

... Vorläufig weiß ich zweierlei: Ein neuer Bach! Ein neuer Schweizer!